Opłata pocztowa uiszczona ryczałtem.

Cena 60 groszy.

COMOEDIA

TYGODNIK

TEATR • KINO • MUZYKA • LITERATURA
PLASTYKA • ARCHITEKTURA • MODY • SPORT • FINANSE • SPOŁECZEŃSTWO

№ 6 | Warszawa, Niedziela, 28 lutego 1926 r. | Rok I

REDAKCJA i ADMINISTRACJA Warszawa, Hoża 18/4. Tel. 139-60 i 518-12. Konto czekowe P. K. O. 12.350.

Redaktor i kierownik literacki przyjmują od 5—7 w. Godziny biur e od 9—1 i 4—7.

Prenumerata w kraju z przesyłką 6 zł. kwartalnie
„ „ „ 10 „ półrocznie
„ „ „ 18 „ rocznie

Za granicą Dol. 5 rocznie wraz z przesyłką pocztową.

Nowa sztuka Wacława Grubińskiego

„Księżniczka Żydowska"

Wywiad z autorem

— Już?! — zdziwił się pan Wacław Grubiński, przecież premjera dopiero za trzy tygodnie! Właściwie nie lubię mówić o sztuce przed jej wystawieniem, no, ale... — Westchnął z rezygnacją:

— Więc tragedja. I to tragedja klasyczna. Z dziejów księżniczki Salome.

— Dlaczego ją napisałem? Choćby naprzekór Wilde'owi i całej zmanjerowanej wilde'owskiej tradycji.

— A stosunek „Księżniczki Żydowskiej" do mojej dotychczasowej twórczości? — Nie sądzę, aby moja najnowsza sztuka oznaczała zmianę kierunku, reprezentowanego przez moje poprzednie utwory. Ludzie, którzy się dowiadują, że „Księżniczka Żydowska" jest tragedją, uważają za stosowne z namaszczeniem stwierdzić: o..., to coś poważnego!

—Mieści się w tem powiedzeniu najzupełniej niesłuszne wartościowanie pewnych rodzajów twórczości.

—Panuje u nas mylne przekonanie, że dowcip i humor są zjawiskami niższego rzędu niż tragizm, że komedja jest rzeczą mniej poważną niż tragedja. To spuścizna po romantykach, owa nieodzowna „łza", jako cecha utworów „poważnych". Co do mnie — nie widzę przepaści między tragedją i komedją i nie widzę powodów, dla których te dwa rodzaje twórczości miałyby się nawzajem wykluczać. Zresztą jeden z moich najwcześniejszych utworów scenicznych („Noc") — był właśnie dramatem. Pierwiastek dramatyczny w pojęciu romantyków, owa, jak już wspomniałem, romantyczna „łza" — są mi zupełnie obce. Myliłby się też ten, ktoby sądził, że „Księżniczka Żydowska" jest utworem „smutnym". (Znając pana Grubińskiego, trudnoby było rzeczywiście taką omyłkę popełnić i przypuszczać, że potrafiłby on napisać coś naprawdę „smutnego"; ma przecież tyle prawdziwie klasycznej pogody w twarzy!).

— Nie jest to utwór smutny — wyjaśnia autor — bo jest mocny. Przynajmniej takim być miał. A rzeczy mocne nie mogą być smutnemi.

— Więc „Księżniczka Żydowska" jest tragedją klasyczną?

— Tak. Klasycyzm utworu pojmuję jako jego treściwość, zwięzłość, jako jędrność i zdrowie formy i myśli. Już Goethe przecież powiedział: „co klasyczne to zdrowe, co romantyczne to chore". — Jestem zdecydowanym wyznawcą tego poglądu. — Do tematów klasycznych sięgam nie po raz pierwszy („Djogenes z Synopy i Aleksander Wielki", „Piękna Helena") i powróciłem do nich z całą świadomością ich niespożytych wartości.

Tyle o sztuce samej.

— A reżyserja, wystawa, obsada ról?

— Reżyserja faktycznie spoczywa w moich rękach. Wystawę, pełną przepychu, przygotowuje Drabik. Zwłaszcza sceny ensemblowe w II-im akcie zapowiadają się efektownie.



Wacław Grubiński.

Muzykę (do tańca Salome i przy uczcie) przygotowuje p. Adamus.

Rolę tytułową obejmuje pani Pancewiczowa. Pozostałe: Węgrzyn (Herod), Leszczyński (Damates, Grek), Jaracz (Metellus), Kotarbiński (Tutmosis — Egipcjanin), Zieliński, Szymański, Skarzyński, (trzej kapłani) i inni.

Sztuka jest trudna do wystawienia, ale już z pierwszych prób widzę, że grana będzie doskonale.

— A zresztą—dodaje autor — z właściwym sobie humorem — wszystko się kończy dobrze, normalnie, przed godziną jedenastą, tak, że tramwajem będzie można wrócić do domu.

Ze swej strony wyrażamy przekonanie, że... tramwaje będą przepełnione.

W. May.

„Rewizor" w Brukseli

Teatr du Marais w Brukseli gra obecnie „Rewizora" Gogola. Krytyka miejscowa podnosi zasługę wystawienia tej nieśmiertelnej komedji rosyjskiej, nazywając „Rewizora" sztuką „klasyczną". Sceniczna doskonałość tego utworu Gogola pozwala — zdaniem krytyki belgijskiej—uczynić z „Rewizora" sztukę żelaznego repertuaru dla każdej ze scen europejskich.

Wiosna w teatrach

Zbliżają się miesiące wiosenne, w których, zazwyczaj, teatry przeżywają stan podgorączkowy, w oczekiwaniu nowego sezonu. Reformy, sanacje, przegrupowania aktorskie, przesunięcia strategiczne dyrekcyj etc. Już obecnie przebiegają stolicę pogłoski o ewentualnych zmianach w ustosunkowaniu się teatrów stołecznych do siebie. Co więcej — „jeszcze skóra na baranie", a już niektórzy cieszą się lub smucą na jej rachunek. Z chwilą, gdy się zacznie naprawdę coś dziać, ale nie w sferze plotek, tylko faktów, wtedy dopiero warto będzie o tem mówić i zajmować takie lub inne stanowiska Tymczasem jest to conajmniej przedwczesne.

100-letnia rocznica zgonu Beethovena

Pomiędzy 27 - 30 marca b. r. ma się odbyć we Wiedniu uroczysty obchód stuletniej rocznicy śmierci Beethowena. Przygotowania do tej uroczystości dobiegają końca. Rząd, organizacje społeczne, literackie i artystyczne wezmą w niej udział, na czele z prezydentem państwa.

Nowy nieśmiertelny

Król Albert I-szy belgijski został ostatnio przyjęty na członka Francoskiej Akademji Nauk. Nowy „nieśmiertelny" wszedł na miejsce prezydenta Wilsona (sekcja zagraniczna). Wybór nastąpił jednogłośnie. Król Albert słynie nietylko jako żołnierz - bohater, ale również jako wybitny erudyta w dziedzinie nauki i sztuki, przytem jako protektor uczonych i artystów.

Nowy marjaż Poli Negri

Jak donoszą dzienniki zagraniczne, — Pola Negri, obecnie gwiazda amerykańskiej wytwórni filmowej „Paramount", wychodzi zamąż za, równie sławnego planetę na firmamencie wszechświatowego filmu, — Rudolfa Valentino. Po niedoszłym marjażu z Ernestem Lubiczem, znakomitym reżyserem filmowym, a niedawno — z Charlie Chaplinem, — mało kto wierzy w tę ostatnią plotkę z Hollywood. Pola Negri i Rudolf Valentino z urzędu swego „emploi" są narażeni na podobne niedowiarstwo. Każdy się w tem domyśla utajonego fortelu reklamy, która wcześniej czy później, zostanie zdemaskowana.

Atawizm Guitry'ch

Sacha Guitry, znany autor i aktor komedjowy, został zaproszony ostatnio na występy do Ameryki z nową swą sztuką p. t. „Mozart". Kontrakt pomiędzy nim, a jedną z najpoważniejszych dyrekcyj teatralnych w Ameryce został już zawarty, lecz z oryginalną klauzulą. Mianowicie: przy burzliwem morzu nikt nie ma prawa zmusić artystę do opuszczenia lądu stałego. Wiadomo, że ojciec Sachy Guitry, Lucien przez całe życie nie mógł się zdecydować na podróż okrętem. Klauzula powyższego kontraktu dowodzi siły atawizmu rodzinnego Guitry'ch.

„KREDOWE KOŁO" KLABUNDA WE LWOWIE.



P. Żytecki w roli mandaryna Ma.



„Wesele" Wyspiańskiego w Reducie (Wilno).

Z powodu nowej obsady Fausta

Merytorycznie — dublowanie ról nie jest rzeczą złą. Jest nawet pożądane. Praktycznie — wygląda to nieco inaczej.

Dublowanie ma sens w dwu wypadkach: 1) młody aktor, lub aktorka mają przy tej okazji możność zdobycia ostróg rycerskich, konjunktury wewnętrzne wielkich teatrów nie pozwalają bowiem częstokroć na inną formę występu), — albo 2) ma się do czynienia z wybitną jednostką aktorską, która, dzięki swej indywidualności, może kreować daną postać całkiem odmiennie — indywidualnie. Innych powodów dublury niema.

W pierwszym wypadku interes aktora gra rolę główną, w drugim — interes sztuki. Co do pierwszego trudno mieć jakieś zastrzeżenia, gdyż decydują tu względy czysto utylitarne, chociażby nieocenione w skutkach na przyszłość. W drugim natomiast wypadku nie mamy do czynienia z zapowiedziami, lecz z aktualną już korzyścią w sztuce. I tu właśnie tkwi sens całego zagadnienia.

Wiadomo, że próby, choćby najzardziej powierzchowne i chaotyczne, wytwarzają pewną atmosferę indywidualną wśród współgrających. Mimowoli rodzą się podświadome kontakty pomiędzy aktorami, chociażby nikt na to nie zważał. Postacie sztuki na próbach poprostu się ze sobą wiążą, poznając wzajemnie swe wady i zalety.

Wtedy aktor, dublujący jakąś rolę, wchodzi jak ktoś cudzy na cudze podwórko, a „wszedłszy — w myśl przysłowia — między wrony, musi krakać, jak i one".

Silna jednak indywidualność aktorska zazwyczaj protestuje przeciw temu. Odczuwa fałszywy dla siebie akompanjament reszty zespołu. W ten sposób powstają dysonanse artystyczne. Aktor, który w innej koncepcji sztuki mógłby być znakomity, zostaje przytłoczony ilością, wcale niekoniecznie — jakością, swych partnerów.

Podobny wypadek w roli Mefista w „Fauście" spotkał p. Jaracza. Ten głęboki aktor charakterystyczny, czuje się w całem otoczeniu pierwszej obsady „Fausta" nieswojo. Widać, że przyszedł z gotową, logicznie obmyślaną postacią, ale widać również, że innych kontaktów spodziewał się na scenie.

Mefistofes Jaracza nie ma polotu i patosu, nie ma wspaniałości, podstępny, a mądry, cichy, a przeani brawury nawet. To zły djabeł, cie dzierżący wszystkie cugle władzy w swoich rękach. Bije zeń niezaprzeczona siła, nie - fizyczna, — siła mózgowa.

Pewna nonszalancja, z jaką wygłasza skróty filozoficznych systematów, jest tylko dowodem, jak dalece Mefisto Jaracza czuje się w tych sprawach „versé". Każde jego słowo i akcent są przemyślane, by nie nazwać tego — przemędrkowane, — cały ciężar Goethego jest podjęty, jak głaz wielki. Nic dziwnego, że takim głazem trudno żonglować.

W innej koncepcji „Fausta", powiedziałbym, intelektualistycznej, znalazł by dopiero Jaracz swe właściwe miejsce.

Rolę Małgorzaty dubluje p. Halska. Młodej artystce bodaj że poraz pierwszy przypada tak odpowiedzialna „dramatis persona".

P. Halska ma zdecydowaną predyspozycję do ról dramatycznych. Jej liryzm niekiedy brzmi fałszywie, natomiast wszystkie sceny dramatyczne (modlitwa, w więzieniu) brzmią czystym tonem skupionej ekspresji.

Małgorzata jej nie jest dziewczęcą, — jest dziewicą świadomą swej kobiecości. I dlatego zaloty do niej Fausta przestają być zdrożne, natomiast tragedja opuszczenia nabiera siły i prawdy. Małgorzata taka, zanim zostanie kochanką i matką, góruje nad Faustem, ale potem jest już złamaną na wieki.

„Jeśli romans z Małgosią — naiwną, prawie nieletnią dzieweczką, kwalifikuje się do kryminalnej rozprawy o patologję, — to uwiedzenie Małgorzaty (jaką gra p. Halska) jest zwykłą koleją losu młodej, a niedość pilnie strzeżonej dziewczyny. Jaką Goethe był uwiódł, będąc studentem — niewiadomo. Może jeszcze inna to była Małgorzata?

Na plus całości widowiska warto zapisać zmianę, jaką wprowadzono po premjerze: opuszczenie kurtyny po każdym obrazie, zamiast obrotu sceny na oczach publiczności. Zmiana pomyślna.

J. J. Wołoszynowski

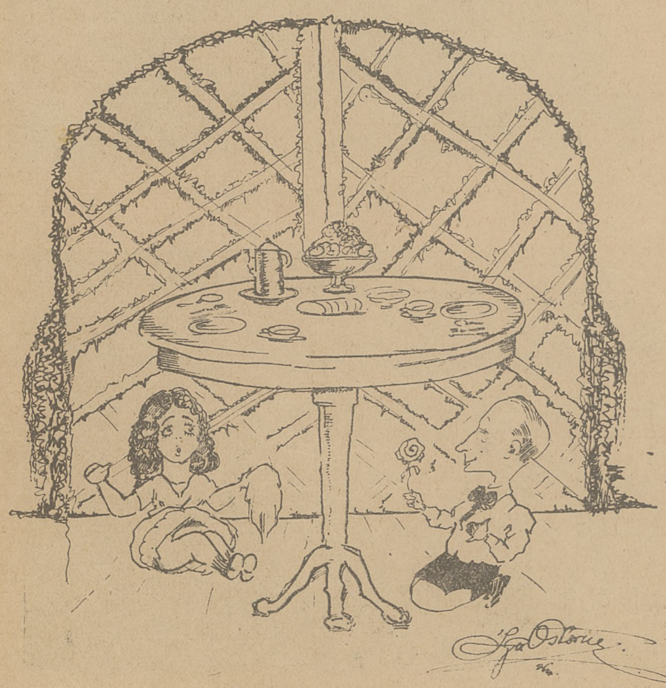
Teatr dla wsi

Idea stworzenia teatru dla wsi, którą to ideę lansował w swoim czasie Jacques Copeau, jest obecnie we Francji bliską realizacji. Francuski minister rolnictwa, Jan Durand, zainicjował pierwsze obrady w tej sprawie z przedstawicielami świata literackiego, teatralnego, oraz filmowego. Zostały omówione zosady, na jakich mógłby podobny teatr powstać. Jak donosi prasa francuska, projekt ufundowania „teatrów dla wsi" jest przesądzony pozytywnie.

Cenzura na Jules Romains'a

Wystawienie w „Komedji Francuskiej" ostatniej sztuki Jules Romains'a, p. t. „Dyktator" napotkało na trudności ze strony władz państwowych we Francji. Tendencja polityczna utworu wzbudziła obawę przed ewentualnemi ekscesami na widowni. Sprawa oparła się o francuskie ministerstwo oświaty i prawdopodobnie zostanie załatwiona pomyślnie. Jest to skandal kulturalny, by pisarz tej miary, co Romains, był policyjnie cenzurowany.

„Świt, dzień i noc"



M. Malicka i A. Węgierko.

MASKI

Marja Dulębianka.

Marja Dulębianka zna umówiony, tajemniczy szyfr uczuć. Przejmuje nim nieznane nikomu tajemnice i przekazuje w tym samym, w jakim jej zostały powierzone, — rytmie wewnętrznym. Dlatego słowa jej, cyfrowane na scenie, tworzą muzyczne „staccato", podobne do aparatu seismograficznego, oddającego ciśnienia i wahania nieskończoności. Spojrzeniem, przemilczeniem, gestem niespodzianym — tworzy ona wtórny, niedopowiedziany tekst sztuki. Zaciera granicę pomiędzy autorem i aktorem, a do głosu, do życia powołuje sceniczną postać. Bowiem postać sceniczna nietylko szuka swego autora, ale jeszcze — wcielenia człowieczego. Hojna wszechstronność talentu Dulębianki pozwala jej na wielorakość metamorfozy aktorskiej. Indywidualność to chodząca tylko własnemi drogami.



M. Dulębianka.

Władysława Ordon - Sosnowska.

Ordon - Sosnowska ma w sobie poezję wsi, prawie „regjonalną", konstrastującą jeskrawo z tłem wszechwładnego dziś urbanizmu. Jeśli mieszczanką jest, to już napewno — mieszczką krakowską, — kimś o aparycji Pani Twardowksiej, niewiasty urodziwej, ale której, jeśli ochota przyjdzie, to i samego djabła nie dziwo wyonączyć! Na śmiechu jędrnym i zdrowym zbudowała swój systemat artystyczny. Siła pełnego śmiechu szczerego i bezpośredniego bije z niej, jak z kart Rabelais'go, Paska, czy Reja. Takie tylko modelki miewał Rubens, chociaż odziewał je w różne style, dekoracje i epoki. Nawet król polski, — rodem francuz, — mimo wrodzonego tchórzostwa, — opieszał w politycznej ucieczce, wpadłszy w sidła tej pięknej jejmości, na popasie u pruskiej granicy. Ordon - Sosnowska to natura renesansowa.



W. Ordon Sosnowska.

Mieczysława Ćwiklińska.

Ćwiklińska — to etranżerka. Jakiś spacerowy yacht nosił ją kiedyś po błękitnych morzach od Riviery do Niccy — i z powrotem. Potem jakiś wagon - lit międzynarodowej komunikacji zaniósł nad Wisły brzeg do teatru „du Jardin Saxa". Dlatego akcent Ćwiklińskiej przypomina paryskie bulwary, a gród syreni uważa ją za wyrocznię mody i maniery towarzyskiej. W Paryżu, wśród oficjalnego sezonu, troski jej i tęsknoty muszą się kręcić w okolicach Paquin'a i Wortha, czarodziejskiej kosmetyki i réunionów intymnych, pomiędzy 5—7-ą. Kiedy w Warszawie to wszystko prezentuje, dyrekcja teatrów oblicza pokrycie deficytów, prasa rozpływa się w słodkich komunikatach, a kobiety są podekscytowane. Nie — Ćwiklińska idzie ze sztuką, ale — sztuki idą z Ćwiklińską! **W.**



M. Ćwiklińska.

Premjera w Teatrze Letnim

„Jej chłopczyk" R. Praxy

Krotochwila Praxy'ego: „Jej chłopczyk", która zcerowała głęboką ranę Teatru Letniego, zadaną mu bezlitośnie przez Germana, jest wcale dowcipną maszynką śmiechu. Przypomina nieco obrazy z Harold - Lloyd'em, albo niektóre dawne z Chaplinem. Raczej nawet te drugie.

Anons — kaczka dziennikarska — w jakimś stołecznym brukowcu — oto sprężyna, puszczająca w zawrotny ruch całą akcję. Dzięki niej Crochard staje się „urojonym" miljarderem „mimowoli" i doznaje szeregu świadczeń przyjaznych, miłosnych, oraz ogólnie wierzycielskich, skierowanych, oczywiście, nie pod jego adresem, lecz domniemanej jego fortuny.

Perturbacje biedaka, mieszkającego kątem u zaborczej i przedsiębiorczej wdowy — stróżki, — a nagle wyniesionego do honorów Nababa — są powodem nieustannego śmiechu. Farsa, sklecona z samych prawdopodobieństw, w całości jest — nieprawdopodobną i to stanowi jej główny walor.

Zarówno poszczególne osoby intrygi, jak i poszczególne sytuacje sceniczne, zmieściłyby się z powodzeniem w każdej sztuce psychologicznej. Mizerny kasjerek jakiejś Izby, zdaje się — Obrachunkowej, Crochard jest dalekim kuzynem „szczęśliwego Frania". To postać prawie dramatyczna (byłaby nią z pewnością, gdyby grał ją np. Jaracz). Nawet w interpretacji Fertnera — mistrza wszelkiej błazenady, — nie zatraciła swych cech istotnych.

Humorystyczne operacje, jakich dokonują na Crochard'zie złośliwi koledzy z biura, nadają się do studjum o stosunkach koleżeńskich w biurach całego świata. Crochard — to, mutatis mutandis, — jakaś daleka odmiana gogolowskiego Czicikowa.

Dyr. Chaberski wyreżyserował farsę brawurowo nadając jej karkołomne tempo.

Magnesem przedstawienia był, oczywiście, Fertner. Jako Crochard, uniknął właściwej sobie szarży. Był znakomity.

Bezceremonjalną, pełną temperamentu i kokieterji Jou —była p. Walewska.

Panie: Chaveau, Peszyńska, Kościeszanka, oraz panowie: Rapacki, Pawłowski, Skonieczny Lenczewski, Gielniewski, Tomasik i inni stanowili wyborne tło charakterystyczne dla portretu Fertnera.

J. J. Wołoszynowski.

NASZA RODACZKA NA SCENIE ROSYJSKIEJ



W. Draga w roli polskiego dziewczęcia, Julki, w znanej sztuce A. Łunaczarskiego „Niedźwiedzie wesele".

Walerja Draga, nasza rodaczka, której prawdziwe nazwisko brzmi: W. Dobrowolska, zajmuje jedno z czołowych stanowisk wśród współczesnych rosyjskich artystek dramatycznych. Obdarzona świetnemi warunkami, pięknym głosem, zdumiewającą techniką aktorską i głębokością ujęcia odtwarzanych ról, — Draga w ciągu 8 lat swej pracy scenicznej zdobyła sobie rzetelne uznanie krytyki i szerokiej publiczności. Podobnie jak słynna Polewicka, W. Draga jest uczenicą Mikołaja Sinielnikowa, ostatniego mohikanina starej szkoły realistycznej. Draga próbowała również sił w teatrze Mejercholda, lecz umiłowanie teatru realistycznego pchnęło ją z powrotem na deski starej sceny, gdzie zbiera zasłużone laury, występując w teatrach Moskwy, Kijowa, Charkowa, Rostowa, i innych miast.

TEATRY KRAKOWSKIE

Teatr im. J. Słowackiego „Prawo barbarzyńcy" Arcybaszewa

Rzecz właściwie nie warta recenzji. Sądząc po Arcybaszewie literacka emigracja rosyjska goni w swoich utworach wizję carskiej epoki, wysiłki te należałoby traktować jako bezpłodne owoce przemyśleń i wspomnień ubiegłości.

Rażna i w dodatku typowo rosyjska sztuka przedstawia nam historję uczuć erotycznych adwokata Borysa przez którego ręce przewijają się w ciągu 5 aktów trzy kobiety: jego żona, Zina, jej siostra, Nineczka i żona jego przyjaciela, Laura. Borys zostaje zdemaskowany in flagranti z Nineczką przez Zinę i Laurę równocześnie. W pojedynku z oficerem Duganowiczem (który kocha Zinę) Borys strzela przed znakiem do wystrzału i zabija przeciwnika. Oto jest prawo barbarzyńcy.

Trzeba koniecznie poznać tę treść, aby pojąć całą sztuczność i ciężkość jej kompozycji. Jakże przykrem jest słuchanie rosyjskich rozczuleń lirycznych nad miłością i słodkich powtarzań wyrazów po stokroć przebrzmiałych. Dramat niewyzyskany w pomyśle i w sytuacjach, mógłby jeszcze znaleść ratunek w wykwintnej lub ciętej djalektyce, gdyby go wziął do ręki Flers lub Niccodemi; niestety niema i tego waloru u Arcybaszewa. W sztuce panował prawdziwie groteskowy patos postaci, przeszarżowanych życiowo i niedokończonych teatralnie. Patrzyliśmy na rozwój naświetlanych z kilku punktów i skądinąd ciekawych uczuć rosyjskiego Don Juana (raczej kanalji niż Don Juana) i grało tu rolę podpatrzenie psychologiczne, które nie jest walorem teatralnym a tylko życiowym.

Reżyserja p. Jednowskiego szła zdaje się po linji uległości wobec bohatera, Borysa, któremu dano zbyt wielkie pole do wygrania. P. Jednowski jako mąż Laury nie był z początku przekonywujący; w momencie krytycznym, końcowym odzyskał pewność siebie. P. Socha, jako Borys pewności wogóle nie odzyskał i grał swą wielką rolę z wprawą i sztywnością. P. Burnatowicz, jako oficer Duganowicz grał groteskowo (szkoda tylko, że autor tak nie pomyślał tej postaci; byłby to nawet pewny plus w sztuce). P. Kossocka, w roli żony, starała się subtelnie oddać swoje bardzo trudne, wewnętrzne perypetje. P. Jaroszewska, jako Laura, posiadła w początkowych scenach wspaniały kobiecy gest, przypominający chwilami w tonie Solską; p.Zaklicka, wypowiedziała się jedynie wdziękiem postaci.

Szkoda jednak niezaprzeczonego wysiłku aktorskiego dla tak marnej rzeczy. Dekoracje były autentycznemi zabytkami z przed lat 20.

Jalu Kurek.

Na drodze ku teatrowi Wyspiańskiego

„Wesele“ w Reducie Wileńskiej

Na tle nowej inscenizacji „Wesela“, dokonanej w Reducie w Wilnie, otrzymujemy od znakomitego hellenisty i znawcy teatru, profesora Uniwersytetu Stefana Batorego, d-ra Stefana Srebrnego, poniższe cenne a zasadnicze rozważania, jako artykuł dyskusyjny.

Red.

Są wielkie dzieła poezji dramatycznej, które wyrosły na gruncie teatru swojej epoki, które były teatrem, a potem dopiero stały się, literaturą. Tak było w wielkich epokach teatralnych, nie znających przedziału między sceną a poezją, w epokach, posiadających teatr żywy, organicznie z glebą zrośnięty, ludowy, twórczy. W Atenach Aischylosa i Arystofanesa, w Anglji Szekspira, w Hiszpanji Calderona poeta dramatyczny nie był „literatem“, tworzącym dzieła przedewszystkiem do czytania, w pewnych wypadkach tylko przez teatr z ogólnej produkcji poetyckiej wyławiane. Dramat wielkich epok teatralnych, rodził się w teatrze, w samej strukturze swojej nosił piętno jego ducha, w formach swych był wynikiem jego tradycyjnej formy. Oblicza artystycznego tragedji greckiej niepodobna zrozumieć w oderwaniu od form teatru ateńskiego; Szekspir — artysta wstaje przed nami w całym ogromie tylko w związku z konstrukcją sceny, dla której pisał. I teatr nowoczesny tylko wtedy wydobyć potrafi istotnego ducha tych dzieł, gdy swą twórczość inscenizacyjną oprze na podstawowych elementach formy teatrów, z których dzieła te wyszły, dla których były stworzone.

Ale są też innego rodzaju, a nie mniej wielkie dzieła poezji dramatycznej, powstałe w epokach nieteatralnych, z żadnym teatrem organicznie nie związane, oglądane jeno przez poetę, mówiąc za Wyspiańskim, „w duszy teatrze“, „Faust“, „Dziady“, „Nieboska komedja“, „Samuel Zborowski“, „Róża“ Zeromskiego. W dziełach takich niema żadnych konkretnych znamion konstrukcji i topografji danego w dziejach teatru, jest tylko niczem nieskrępowana wizja poety. Tę wizję skonkretyzować na scenie, znaleść jej symboliczne (a nie zewnętrzne) odpowiedniki teatralne — oto olbrzymie zadanie teatru, całkiem odmienne od poprzedniego: tam idzie o wydobycie na jaw tego, co w samym dramacie zamknięte jest potencjalnie, co z form jego wynika, logicznie, bez czego dramat jest jak niema partytura symfonji; tu stworzyć trzeba coś, zupełnie nowego, utwór poetycki przetworzyć na utwór sceniczny.

Dzieła Wyspiańskiego nie należą do żadnej z tych dwóch kategoryj. Wyspiański nie pisał „poematów dramatycznych“, ale dramaty w najistotniejszem tego słowa znaczeniu, tworzył teatr, cudownie teatralny, obrzędowy, magiczny. O scenie myślał zawsze, okiem malarza wszystko widział w konkretnej linji i barwie, postaci i ruchu; jeśli pisał książki „do czytania“, to tylko z konieczności. Proszony kiedyś o odczytanie publiczne jakiegoś fragmentu, odpowiedział podobno, (wedle świadectwa Grzymały — Siedleckiego): „Czytać dramatu w żaden sposób nie mogę. I wogóle nie wyobrażam sobie swojego utworu — choćby to była liryka — w innych ramach jak scena, t. j. poprostu zamknięta przestrzeń w połowie ciemna, w drugiej rozjaśniona, na której działają aktorzy“. A jednak dramaturgja jego nie może być zaliczona do jednej grupy z dziełami Aischylosa, Szekspira, Calderona... Bo Wyspiański był genjalnym twórcą teatralnym na tle nieteatralnej epoki. Dzieła jego rodziły się z teatru, którego nie było. A ten, co istniał, był mu tylko ciężarem, zawadą, kulą u nogi. A przecież pociągał go, fascynował, więził... Bo Wyspiański jakiś teatr mieć musiał, bo bez teatru żyć i tworzyć nie mógł — i chcąc nie chcąc brać musiał, co było. Ta „zamknięta przestrzeń, w połowie ciemna, w drugiej rozjaśniona“ (czyż koniecznie taki tylko musi być teatr?) była dlań jednocześnie pokarmem życiodajnym i śmiertelną trucizną.

W dramatach Wyspiańskiego mamy utajony wielki teatr przyszłości, którego linje wykrzywia nieraz, którego barwy przyćmiewa teatr mu współczesny, ten, z którym realnie obcował. Dziś duch poety, jeden z największych duchów, jakie Polska gościła, żąda od nas, abyśmy ten teatr utajony wydobyli na jaw, niszcząc zarazem ślady „wielkiej sceny — dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż“.

Oto praca, do której stanąć musi teatr polski, Praca trudna, odpowiedzialna, długa. Kiedy się skończy, przewidzieć niepodobna; ale że już się zaczęła, o tem świadczy inscenizacja „Wesela“ w Reducie.

„Wesele“ nie doczekało się jeszcze i nieprędko się doczeka istotnego swego wcielenia w teatrze. Najfałszywszą drogą byłby tu tradycjonalizm, nawiązujący do wspomnień o osobistym udziale Wyspiańskiego w inscenizacji, krakowskiej: to, co on wówczas czynił i mówił, trzeba poznać, rozważyć, ocenić, może i zużytkować to i owo; ale obowiązywać nic tu nas nie powinno. Wyspiański nie mógł zerwać z teatrem, sobie współczesnym. Większym był reżyserem na kartach swych dzieł, niż na deskach teatru krakowskiego. Ku realizacji „Wesela“ w teatrze idziemy dopiero; droga ta ma swe etapy w przeszłości i będzie je miała w przyszłości.

Inscenizacja Reduty jest etapem niezmiernie doniosłym, jest wkroczeniem na nowe drogi. Wszystko, co uczyniono z „Weselem“ do tej chwili, jest małym zaledwie krokiem naprzód, wobec potężnego skoku w przyszłość, który znamionuje inscenizację wileńską, ze stycznia roku 1926.

Dla braku miejsca nie będę się tu rozwodził szeroko nad żmudną, wnikliwą, zbożną i zdumiewającą nieraz w swych wynikach pracą analityczną, którą Reduta włożyła w wyjaśnienie każdego na najdrobniejszego szczegółu tekstu, w oświetlenie i skonkretyzowanie każdej sytuacji, we wniknięcie w duszę każdej postaci. Widz rzadko ocenić potrafi te rzeczy: właśnie dlatego, że rozwiązania są tak trafne, wydaje mu się najczęściej, że w tem niema nic szczególnego, że inaczej być nie mogło. Nici, któremi powiązane są oddzielne sceny i postacie, setki subtelnych odcieni reagowania na „kwestje“ — wszystko to nie rzuca się w oczy, bo logicznie i naturalnie wynika z tekstu. Ale dojść do tej logiki i naturalności — jakże było trudno! I jakże inaczej bywało w wielu momentach dawniejszych inscenizacji!

Lecz wszystko to — niezmiernie cenne, doniosłe, zasługujące na specjalną rozprawę — jest raczej pochodem naprzód powolnym i cierpliwym, niż skokiem. Mówiąc o skoku, myślałem o czem innem: o pierwszem w dziejach pracy teatralnej nad „Weselem“ przełamaniu naturalizmu inscenizacji.

Naturalizm ten leży niejako na powierzchni „Wesela“. Cóż, zdawałoby się, prostszego? Scena przedstawia chatę, po chacie kręcą się ludzie, do chaty, między ludzi, przychodzą duchy, przychodzi Chochoł... Tak jest istotnie, ale tak jest w k s i ą ż c e, w czytaniu. W zetknięciu ze sceną ten prosty stosunek akcji do miejsca wykrzywia się, płacze, martwieje. Tak było dotąd, zawsze. Bo scena ma swoje prawa. Bo głębia dzieła poetyckiego, jego treść utajona musi znaleźć na scenie swój odpowiednik konkretny, plastyczny. Scena nie może być tylko podaniem a d o c u l o s miejsca, gdzie „rzecz się dzieje“: przestrzeń sceniczna musi wyrażać t r e ś ć utworu.

Wyspiański nazwał widziadła, przychodzące do izby z Chochołem na czele, „osobami dramatu“. Zaznaczył przez to wyraźnie, że istotnego dramatu tu właśnie szukać należy, że stosunek mary do jawy w tem dziele jest odwrócony, że najwyższą realność poetycką mają w niem te pozornie znikome widziadła, wszystko, co żyje, rozprawia, tańczy, flirtuje, je i pije, posiada realność nieskończenie mniejszą. Że „osoby dramatu“ — t o p l a n p i e r w s z y, a „osoby“ bez określnika — p l a n d r u g i. Prawda ta tkwi w tkaninie poetyckiej „Wesela“; teatr musi ją podać plastycznie.

Osobom szopki zjawiają się osoby dramatu. Osobom teatrzyku — osoby teatru, małym — wielcy, znikomym — wieczni. Wielkością Poety jest Rycerz Czarny; wielkością Gospodarza — Wernyhora, wielkością Dziennikarza — jego „zły duch,demon, szatan“, Stańczyk. W małym, biednym Dziadzie, który zamiatając w karczmie izbę, tłamsi gdzieś w sobie i przeżuwa wspomnienie strasznych, olbrzymich na miarę piekła czynów, żyje wielki, okropny, piekielny człowiek — symbol, Szela.

Mamy więc p l a n d r u g i — m a ł y p l a n p i e r w s z y — w i e l k i. To tylko w książce; do jednej i tej samej chaty przychodzą żywi i umarli; na scenie jest m a ł a c h a t a i w i e l k a c h a t a. Ze wspaniałą prostotą prymitywu podała nam to Reduta. Plan pierwszy powtarzał niejako plan drugi — w powiększeniu, w wyolbrzymieniu. Małemu oknu odpowiadało wielkie, małej skrzyni — wielka skrzynia, małemu wieńcowi dożynkowemu — wielki.

W akcie pierwszym „osób dramatu“ niema. To też nikt na scenie nie przestąpił zaklętej granicy proscenium. Dopiero w akcie drugim pierwszy plan ożył, przemówił. W trzecim znowu wszystko do małej chaty wróciło: tamto była wszak tylko chwila przelotna, „o jedno złudzenie więcej...“ Wszystko zapomniane... I dopiero gdy się wzbudziły wspomnienia, gdy złuda okazała się prawdą, gdy fantasmagorja nocy weselnej przeradzać się poczęła w jawę, gdy mała chata uwierzyła w wielką i na dziwną chwilę czaru z nią się zespoliła, — rozbita została granica między pierwszym planem a drugim i zasłuchana gromada zajęła całą przestrzeń sceniczną, zasłuchanie swoje i tęsknotę rzucając nie w małe okienko małej chaty, jak to w dawniejszych inscenizacjach bywało, ale gdzieś w przestrzeń bezimienną, w czarną otchłań sali, w nas widzów...

Reduta pierwsza pokazała nam „osoby dramatu“ we właściwej skali. Dotąd (abstrahując od wartości aktorskiej poszczególnych wykonawców) były to tylko „osoby“, różniące się od innych tem przedewszystkiem, że spacerowały we włóczących się za niemi po podłodze kółkach sinego światła. Teraz znalazły własny teren, własne ramy, skalą odpowiednie; na zaklętem proscenium Reduty wyrastały, jak olbrzymy. Nigdy się już ich nie zapomni.

I jeszcze jedno: byliśmy przygotowani na ich przyjęcie. Przed podniesieniem zasłony do aktu drugiego przez salę przeszedł Chochoł. Zostaliśmy podniesieni o ton. Widz czuł, że do teatru wkroczyła nowa rzeczywistość, że ujrzy teraz coś więcej, niż strojne i gadające lalki z aktu pierwszego. Pomysł ten uważam za jeden z najświetniejszych chwytów prawdziwego, misteryjnego teatru. W teatrze najsilniejszy dreszcz wywołuje zawsze największa konkretyzacja rzeczy nieuchwytnych. Nie oddalenie, przymglenie, przyćmienie jakiegoś zjawiska nie z tego świata, ale przeciwnie — prawie cielesne z niem zetknięcie, całkowicie, zdawałoby się zabijające t. zw. „iluzję“, wstrząsa nami najgłębiej — zapewne przez swoją mistyczną paradoksalność. I to jest jeszcze tajemnicą teatru, że fakt najprostszy, jakieś wejście czy przejście czyjeś w odpowiedniej chwili, czyni wrażenie stokroć większe, niż obraz sceniczny, skomponowany z całem bogactwem efektów kształtu, barwy, światła. To, co samo przez się byłoby niczem, w atmosferze teatru czyli o b r z ę d u staje się szczególnie znamiennem. Tak w Misterjach Eleuzyńskich jednym z głównych momentów było ukazanie wtajemniczonym wśród głębokiej ciszy — zżętego kłosa. Cóż, zdawałoby się pospolitszego? Któż nie widział zżętego kłosa?...

Na tę nieziszczalną zdobycz Reduty w docieraniu do istoty „Wesela“ chciałem przedewszystkiem zwrócić uwagę. Jest to otwarcie drzwi na gościniec, wiodący w przyszłość. Końca drogi jeszcze nie widać, ale jesteśmy już na właściwej drodze. A to, co już odkryto, jest tak wielkiej doniosłości, że spodziewać się pozwala, iż to właśnie Reducie sądzonem jest dojść do końca.

W szczegółach opisać dalszą drogę niepodobna. Tych rzeczy trzeba szukać, a znajduje się nieraz całkiem niespodzianie. I pozatem — nie chce się wprost mówić o tem, czego nie było, gdy się ma tyle podziwu i czci dla tego, co było. Więc jeszcze parę słów.

W dotychczasowych inscenizacjach „Wesela“ bywało zwykle tak, że względnie najbardziej zadowolić mogły sceny Szopki, a najmniej — sceny Dramatu. Reduta, jak już mówiłem, pierwsza znalazła klucz do scen Dramatu. I nastąpiło odwrócenie stosunku: w inscenizacji Redutowej mniej zadowalają sceny Szopki, a więc przedewszystkiem akt pierwszy. Zastrzegam się zgóry, że mówię ogólnikowo: i wśród scen Szopki są rzeczy świetne, są całe pasma akcji niezapomniane w trafności i sile wyrazu. Naogół jednak akt pierwszy nie daje pełnego zadowolenia artystycznego.

Czemu się to dzieje? Poniekąd, oczywiście, zależy to od pewnych niedociągnięć, które mniej odczuć się dają w następnych aktach, gdy Szopka przestaje być jedyną rzeczywistością. Jeszcze ważniejszy jest może inny fakt.

Reduta najzupełniej słusznie zerwała z bezsensowną tendencją niektórych dawniejszych inscenizacyj do podkreślenia tego, co Boy nazwał kiedyś „plotką o Weselu“. Pan Młody nie jest już Rydlem, Gospodarz i Poeta nic nie mają wspólnego z Tetmajerami. Reduta poszła jeszcze dalej — i tu, zdaniem mojem niesłusznie. Można, a nawet trzeba było zapomnieć o Rydlu i Tetmajerach; ale nie wolno było zapominać o czasie, w którym rzecz się dzieje. „Wesele“ jest wieczne i wstrząsać będzie zawsze tem, co w niem jest wieczne. Ale cała jego konstrukcja metafizyczna opiera się na fundamentach, mocno z czasem, z chwilą związanych. Jeżeli Dramat „Wesela“ jest ponad czasem, to jego Szopka od czasu oderwać się nie da. Nic nie zmieni faktu, że to jest Polska nie dzisiejsza, Polska z roku 1900, Polska w niewoli; nic nie zdoła zatrzeć oczywistej prawdy, że Poeta i Pan Młody należą do „Młodej Polski“, że cała inteligencja z „Wesela“ jest ówczesna, z przed ćwierćwiecza, bardzo różna od dzisiejszej. Dziś się o innych rzeczach mówi, inaczej się na wiele rzeczy reaguje, inne się ma tęsknoty i zadumy (te z Szopki nie z Dramatu), inaczej się flirtuje; dziś poeta pannie nie powie, że „smutek —to piękno“. A Reduta pokazała nam — o ile chodzi o wygląd zewnętrzny — ludzi całkiem dzisiejszych. I wytworzyły się przykre roździęki. Poeta w inscenizacji Redutowej nie mógł siadywać w „Białym Pawiu“ u Turlińskiego. Maryna w krótkiej sukni z krótkiemi włosami tworzyła dziwny jakiś kontrast z tem, co mówiła, z tem, jaką była wewnętrznie — z woli autora. Wdarcie się do chaty bronowickiej ludzi z r. 1926 było niczem nieusprawiedliwione.

Ale i to nie tłomaczy całej sprawy, która leży niewątpliwie głębiej. I leży, zdaje mi się, na tej samej drodze, na której Reduta osiągnęła najcenniejsze swoje zdobycze. Przezwyciężenie naturalizmu miało za punkt wyjścia „osoby Dramatu“: nie tknęło Szopki, nie tknęło aktu pierwszego. Wobec prawdziwej, wielkiej sztuki aktów następnych, naturalizm aktu pierwszego wykazał całą swą niemoc teatralną. A Szopka Wyspiańskiego — to przecież także sztuka i sztuka bardzo niepospolita. To nie obrazki rodzajowe — to są także symbole, to są postacie reprezentatywne, djalogi syntetyzujące, gatunkowe. Trzeba teraz znaleźć klucz do Szopki, gdy się tak szczęśliwie znalazło klucz do Dramatu. Jak? Nie wiem. Ale kto wie czy właśnie na drodze Szopki, teatru kukiełek... Że Wyspiański konstruował Wesele w stylu szopki, nie może wszak ulegać wątpliwości; zwłaszcza w akcie pierwszym mamy typowe dla szopki luźne szeregowanie scen, przesuwanie się coraz nowych kukiełek; a w zakończeniu Choḥoł wyraźnie mówił o „tańczącej szopce“. Tylko, że na tej drodze zatracić łatwo świetne zdobycze Reduty w dziedzinie prawdy dusz i sytuacyj... A więc jakaś, trudna dziś do sprecyzowania, synteza treści już znalezionej z formą szopkową? Konkretnie nie wyobrażam sobie tego jeszcze i nic nie przesądzam. Pytam tylko, czy nie tędy droga?

Znalezienie nieistniejącego teatru Wyspiańskiego jest jednem z naczelnych zadań sztuki polskiej. Jeszcze wczoraj byliśmy od tego celu nieskończenie dalecy; dziś dzięki Reducie, jesteśmy już znacznie bliżej. Wobec tego sądze, że wszystkie z tą sprawą związane pytania kierować należy do niej właśnie.

Stefan Srebrny.

TEATRY LWOWSKIE

„Zygfryd“ Wagnera

Teksty muzyczne kompozytorów operowych cieszą się daleko większym respektem ze strony realizatorów teatralnych, aniżeli dzieła sceniczne największych pisarzy. Grać mocno poskracanego „Don Carlosa“ uchodzi; nawet tak ze względów teatralnych czynić należy, ale obcinać Wagnera? Czy można? Otóż właśnie, czy można? Myślę nie o mało istotnych praktykowanych zresztą skrótach, ale o możliwości pokazania dramatu muzycznego Wagnera w trzygodzinnym spektaku. Teatr istnieje dla publiczności. Wartość jego istnienia mierzy się rozciągłością i jakością estetyczną oddziaływania widowiska nie do stopnia umysłowego kołtuństwa teatralnej publiczności, ale do pewnych dyspozycyj psychicznych człowieka wogóle, jużto wrodzonych, jużto nabytych, ale takich, których usunięcie nie może leżeć w interesie powszechnego postępu. I tak nabyliśmy ostatnio szybkie tempo życia, które w kinie znalazło swój artystyczny odpowiednik. To życiowe tempo odbija się może tylko chwilowo niekorzystnie na twórczości artystycznej, ujmując jej głębszego przemyślenia i dokładniejszego opracowania, w ogólnej jednak sumie wysiłków pracującej ludzkości sprzyja współczesnej produkcji, więc utrzymane być musi.

Nie można więc żądać od współczesnego widza, by z jednaką wrażliwością odbiorczą wchłaniał w siebie przez pięć godzin z rzędu choćby najlepiej przyrządzoną strawę artystyczną. Gdyby jeszcze teatr nie był codziennym niemal, w każdym razie powszednim pokarmem mas, gdybyśmy podawnemu czekali nań, jak na rzadkie święto, wówczas siła zainteresowania zrównoważyłaby pewnie ową, tranchons le mot, estetyczną niewytrzymałość pośpiechu żyjących nerwów. Ale tak, jak jest, trzygodzinny spektakl zdaje mi się być granicą, której przekraczać zbytnio nie należy, bo suma włożonej w przygotowanie dzieła pracy ma stać w należytym stosunku do wartości wrażeń, odbieranych na widowni, poza pewnym terminem.

Wbrew oburzeniu „miarodajnych“ krytyków muzycznych, uważam że dramaty Wagnera możnaby zmienić w powyższej granicy czasu przez gruntowne okrojenie przydługich ustępów liryczno - epicznych, które często psują napięcie dramatyczne całości. (Np. niemożliwie długi djalog Wotana i Walkirji w drugim akcie „Walkirji“).

Schodząc na grunt „Zygfryda“, należałoby w akcie pierwszym pominąć poetycznie i muzycznie przepiękny dwuśpiew Wędrowca z Mimem, który przecież szczytowej sceny kucia zygfrydowego miecza **dramatycznie nie przygotowuje**, więc może odpaść bez ujmy dla dramatu, jako wartości samej w sobie.

W akcie drugim, najżywszym pod względem dramatycznym, większych skrótów zrobić się nie da, natomiast akt trzeci można umniejszyć do połowy, zaczynając go od sceny z Brunhilda.

Trzeba się tylko nie bać, snobistycznego zresztą, gniewu „powołanych“, zwłaszcza, że gniew ten często — gęsto mocno udany.

Kazimierz Brończyk.

Paryskie wykłady o dramacie

P. Zygmunt L. Zalewski, akredytowany przy rządzie francuskim z ramienia polskiego ministerstwa oświaty, — prowadzi obecnie w Instytucie nauk słowiańskich w Paryżu wykłady po francusku „O teatrze mistycznym Słowian“. Wykłady odbywają się raz w tygodniu. Ostatnia konferencja była poświęcona „Zawiszy Czarnemu“. Prasa paryska żywo omawia znaczenie kulturalne tych prelekcyj, twierdząc, iż nawiązują one do tradycji polskich w Instytucie Słowiańskim w XIX wieku.

Z LITERATURY ROMAŃSKIEJ

Hiszpański poeta Wilhelm de Torre wydał 400 stronicowe dzieło o powojennej literaturze europejskiej: „Literaturas europeas de Vanguardia" („Europejska literatura Awangardy"). Autor omawia najobszerniej kierunki rasy łacińskiej, a więc hiszpański ultraizm, włoski futuryzm, francuski kubizm i dadaizm. Pozatem znajdujemy treściwe uwagi o niemieckim ekspresjonizmie, anglo - saskim imaginiźmie, tudzież kierunkach słowiańskich: Rosja, Polska, Węgry (sic), Czechosłowacja i Jugosławja.

Redagowany przez Nicolasa Beauduina dwumiesięcznik „La Vie des Lettres et des Arts", stanowi jeden z najlepszych przeglądów artystycznych młodej sztuki francuskiej. Spotykamy w nim szereg świetnych pisarzy, jak Claudel, Jacob, Jammes, Marinetti, Régnier, Valéry, a z młodszych L. Aragon, J. Cocteau, P. Morand, P. Reverdy, P. Soupault i inni.

Ogłoszony w XX n-rze „La Vie des Lettres" szkic Henryka Massisa, autora „Jugements" p. t. La Crise de l'Occident zawiera ujemną ocenę współczesnych stosunków europejskich, o st zeżenie przed uleganiem wpływom myśli i kultury Wschodu. Podobnie, jak niedawno P. Morand (p. „Comoedia" Nr. 5), podkreśla H. Massis znamienny fakt, że w chwili najbardziej intensywnego rozwoju techniki, wydoskonalenia środków komunikacyjnych, nastąpiło załamanie jedności ludów europejskich, skłócenie interesów. Niektóre z nich (Niemcy i Rosja) w chwilach depresji kokietują budzącego się olbrzyma — Azję. Tymczasem „od Kalkutty do Szanghaju, od stepów mongolskich do równin anatolijskich, całą Azją wstrząsa głucha żądza wyzwolenia. Supremacja, do której Wschód był przyzwyczajony odkąd Jan Sobieski ostatecznie powstrzymał hordy Turków i Tatarów pod murami Wiednia, ta supremacja nie jest już uznawana przez Azjatów. Wszystkie te ludy pragną się zjednoczyć ponownie przeciwko „białemu człowiekowi"... A w Europie?... Powszechnie przyjęta przez wszystkie ludy walczące, wpleciona do współzawodniczej propagandy, „cywilizacja" wszystko pokryła, wszystko usprawiedliwiła. Każda z tych grup, zażarcie walczących — zaliż nie nazywała się obrońcą owej „cywilizacji?" A teraz po wojnie? Wprawdzie złożyliśmy broń, ale ideje walczą nadal.

Słowa, któremi posługiwaliśmy się, aby wciągnąć w szeregi walczące ludzi przedajnych, aby ich powołać do obrony „cywilizacji i prawa", ciż sami ludzie obracają się przeciwko nam. „Albowiem, pośród zamieszania i sprzecznych głosów, te same słowa nie pokrywały rzeczy". Wówczas cywilizacją można było nazwać „materję i liczbę, wszystko co powoduje antagonizm apetytów, pożądania, co zasiewa rzezie i spustoszenia"... H. Massis zastrzega się przed posądzeniem go o szerzenie nastrojów lękliwych, sprzyjających panice: „Nie chodzi tu o iluzoryczne niebezpieczeństwo, ani o uprzedzanie wypadków, w którem z lubością pławią się umysły słabowite, pełne bojaźni przed wysiłkiem". Autor ma odwagę przecięcia pulsu współczesności skalpelem ostrego spojrzenia. Z pracy jego bije wola i energja.

W przeglądzie literatur awangardy europejskiej („La vie des Lettres" Nr. XX) André de la Perrine omawia m. in. nieznany u nas hiszpański ultraizm pokrewny futuryzmowi, zrodzony z dążeń radykalno - rewizjonistycznych, cokolwiek jednostronnych, przekreślających wartość dawnej produkcji: „Racine w swoim czasie, musiał dawać swym słuchaczom obrazy świeże i niezużyte. Cóż z nich dzisiaj pozostaje? Głupstwa". Zaprzeczenie wartości przeżyć duchowych („nie dajmy się pożrec przez demona wieczności"). Ultraizm sprowadza liryzm do jego pierwotnego składnika: metafory. Na jeden plan rzuca dwa albo kilka obrazów. Kierunek ten powstał pod koniec wojny i zgrupował szereg zdolnych pisarzy: Rivas Panedas, Pedre Garciaz, Cesar A. Comet, Guilermo de Torre i Ramon Gomez de la Serna.

Tenże krytyk doskonale charakteryzuje doniosłą rolę futuryzmu we Włoszech: „Futuryzm był etykietą, pod którą zrodziła się i urosła we Włoszech nowa świadomość poetycka. Na początku niniejszego stulecia, bardziej niż inne kraje, były Włochy ziemią Przeszłości... Dusza włoska zdawała się martwą. Kraj stał się niejako muzeum, rozległą gospodą. Czy duma narodowa spała w tym czasie? Tak. Obudził ją Marinetti odzwaniając koniec starego świata. Poważne stanowisko Włoch tłumaczy, dlaczego futuryzm nie był tylko szkołą literacką i estetyczną, lecz także prądem moralnym i politycznym, który musiał znaleźć ujście w faszyźmie".

O dadaizmie trafnie wyraża się A. de la Perinne, mówiąc, że przewietrzył on poezję. „Po wojnie można było obawiać się renesansu „esprit parisien". Na szczęście Dada zabił Henryka Lavedana, Abla Hermanta i kilku innych. Winniśmy mu wdzięczność". Oczywiście jako kierunek czystej, krańcowej, bezwzględnej negacji, dadaizm nie miał przyszłości w dziedzinie sztuki, stanowił jeno „krzyk bezsiły", „przedsięwzięcie niszczycielskie".

Autor „Europejskich literatur Avangardy" G. de Torre w rozdziale o piśmiennictwie słowiańskiem, pisząc o polskiej twórczości nazywa Tuwima „piewcą życia dynamicznego", oraz redaktorem czasopisma... „polskiej awangardy".

O, zacny niewinny redaktorze „Tota" — czegóż to ludzie nie wymyślą?

(j. jan.).

Z Teatru Sztuki Tanecznej

Cały wysiłek twórczy p. T. Wysockiej zmierza w kierunku ogarnięcia i opanowania zespołu jako całości, w ten sam sposób, w jaki tancerka opanowywuje swoje ciało i umie nim operować. Nie wyklucza to bynajmniej istnienia w zespole solistek i jest tylko zasadniczym punktem wyjścia. To też w teatrze sztuki tanecznej, należy zwrócić przedewszystkiem uwagę na pracę zbiorową, a więc na kompozycyjne rozwiązanie całości odtwarzanego przez zespół utworu muzycznego. I tu właśnie daje się wyczuć zasadniczy motyw wysiłków p. Wysockiej: umuzykalnienie.

Przełożenie partytury muzycznej na ruch i gest jest rzeczą niezmiernie trudną i wymaga całkowitego opanowania ciała ludzkiego i wykorzystania jego wszystkich możliwości już u poszczególnych członkiń zespołu. Każda więc z nich musi być dobrą solistką. Dlatego też uczennice p. Wysockiej tak dobrze znają wszelkie rodzaje techniki tanecznej i tak dobrze umieją niemi operować.

Pomimo to występy solowe nie stoją na poziomie scen zespołowych. Są to przeważnie kombinacje pięknych póz, między któremi wyczuwa się niczem nieumotywowane przejścia, jakby luki czy puste miejsca. Może należy to przypisać temu, że są to przeważnie kompozycje własne solistek.

Jeszcze jednym faktem zasługującym na uwagę, jest stosowane przez p. Wysocką rozbicie symetrji, na korzyść scalenia widowiska.

Poszczególne sceny taneczne są rozplanowywane nie według zgóry założonej osi, choć oś taka może istnieć, wynikając ze skomponowania całości.

Natomiast podkreśla p. Wysocka napięcie i kierunek ruchu, stwarzając w ten sposób, jakby czwarty wymiar tańca, który poprostu zaczyna się nie mieścić w ramach sceny i emanuje swój ruch daleko poza nią.

Szkoda, że nie można oglądać zespołu p. Wysockiej na dużej scenie i z odpowiedniej perspektywy, gdyż wówczas dopiero możnaby — rezulaty jej pracy należycie ocenić.

S. S.

KRONIKA WŁOSKA

W medjolańskiem „Museo Tetrale della Seala" przechowują się bogate zbiory, tyczące się przedewszystkiem historji „La Scali", jakoteż teatru włoskiego wogóle. Pozatem obszerny jest dział zbiorów teatralnych nie włoskich. Dyrektor muzeum p. G. Morrazzani interesuje się żywo dziejami teatru w Polsce i pragnie z nami nawiązać silniejszy kontakt.

*

Znany pisarz dramatyczny włoski p. Gino Rocca wydał komedję w 3-ch aktach p. t. „Niemożliwi kochankowie" („Gli amanti impossibili") (Medjolan 1926 r.). Sztuka ma niebawem być wystawiona na scenie jednego z większych teatrów włoskich.

Utwór, o ładnem psychologicznym podłożu, jest doskonale zbudowany, akcja dramatyczna zwarta — daje świetne sytuacje; nigdy nie nuży, choć właściwie oparta jest jedynie na djalogu dwóch osób.

Jerzy, syn krezusa — bankiera, podróżujący pod zmienionem nazwiskiem, spotyka w górskim hoteliku uroczą Lorl, zubożałą księżniczkę norweską, także nie podającą swego nazwiska prawdziwego. Młodzi ludzie przeżywają razem trzy rozkoszne doby. Gdy nastaje chwila rozłąki, Jerzy przekonywa się, że głęboko pokochał piękną , nieco ekscentryczną Lorl - i, że nie będzie wstanie z nią się rozstać. Odbywają wspólną podróż do Genui. Oboje trawi niepewność — kim właściwie są. Jerzy wierzy głęboko, że i Lorl go kocha, nie wiedząc kim on jest, — nie dla jego wyjątkowej sytuacji materjalnej, lecz dla niego samego. Przypadek chce, że Jerzemu kradną akcje kopalni jego ojca — na sumę olbrzymią. Z konieczności musi on podejrzewać o kradzież Lorl, posądzając ją przez chwilę, iż jest zwykłą awanturnicą, Lorl zaś, widząc rozmowy Jerzego z policją, jest przekonana, iż on jest złodziejem, słysząc, że kradzież popełniono na osobie syna bankiera, lecz nie wiedząc, że jest nim — Jerzy. Podejrzenie jej wzrasta, gdy widzi w pokoju Jerzego — zwrócone mu przez policję — ukradzione akcje. Lorl Jerzego opuszcza na zawsze, mimo próśb, aby została jego żoną. W ostatniej chwili dowiaduje się, że okradzionym krezusem jest jej kochanek. To odkrycie tylko utwierdza ją w powziętem postanowieniu. Jerzy pozostaje sam.

*

Rzymski teatro di „Bragaglia" wystawił z dużem powodzeniem pierwszą w bieżącym sezonie oryginalną sztukę włoską Nino Savarese p. t. „Il principe pauroso".

*

Medjolańska „La Scala" daje obecnie tetralogję wagnerowską: „Pierścień Nibelungów".

*

Zespół Pawłowej w rzymskim teatrze „Quirino" gra z wielkiem powodzeniem komedję Cesare Giulio Viola „Serce w ich dwojgu"

*

Teatr w Rzymie „Argentina zapowiada na dnie najbliższe premjerę opery Bizeta „L' Arlesienne" (według dramatu Dandet'a).

J. Maz.

PODRÓŻ PO KINACH

„Dziewczyna z zakazanej dzielnicy".

Port Singapore. Dziwne, egzotyczne miasto ludzi nowych, nieznanych nam i obcych. Charakteryzuje ich coś więcej niż chęć szukania przygód, posiadających dla nich jedyny, nieprzeparty urok, tkwi w nich przymus wałęsania, albo jakiś „demon ruchu" taki jakim malował go Grabiński, co odpowiednik swój znalazłoby w owym internacjonalnym wagabundzie, człowieku, który dziś jest w Europie, jutro w Tokio, skazanym przez siebie na wieczną tułaczkę — Ewersie.

Takim jest bohater filmu „Dziewczyna z zakazanej dzielnicy", syn prefekta policji, na Malacce, Gutruck. Jeden z owych tysięcy rozbitków po burzy wielkiej wojny światowej, złamany duchowo, nawskroś zdemoralizowany, bez wiary w ideały i ludzi, pędzi życie w stanie jakgdyby somnambulizmu, superlatywnego odrętwienia, krańcowego zobojętnienia.

Dla zabicia czasu pije. Żądza przygód prowadzi go do najgorszych spelunek. I tu właśnie spotyka kobietę, która wyrywa go z tego stanu apatji i ukazuje mu piękno twórczego życia.

Zbyteczna tu streszczać quasi - sensacyjną fabułę filmu. Nie scenarjusz zresztą uważam, za jego największy walor. Jedynie reżyserja wyróżnia ten film z pośród wielu obecnie wyświetlanych.

W „Dziewczynie z zakazanej dzielnicy" jest scena, która należy do najbardziej fotogenicznych i plastycznych, jakie kiedykolwiek widziałem; pożar okrętu na pełnem morzu i to nie post factum, ale w swym konkretnym przebiegu, in statu nascendi, niejako. Równie pięknej sceny nie pamiętam od czasu batalji morskiej w filmie p. t. „Bitwa pod Czuszimą"!

Ilustracja muzyczna znacznie pogłębiła wrażenie wyniesione z filmu.

Na widowni oprócz ośmiu woźnych, było jeszcze kilkanaście osób, czyli stała publiczność na koncertach środowych w „Filharmonji".

„Człowiek, który milczy".

O filmach tych właściwie nie warto pisać. Stoją one na poziomie najgorszych filmów polskich i nadają się stanowczo do wyświetlania na seansach dobroczynnych dla niewidomych.

Wytwórnia „First National Pictures" pokazała polskiej publiczności jak wyglądają amerykańskie „Wampiry" i „Iwonki". Za to dzięki! Ale mała uwaga. Oburzamy się kiedy nasi przemysłowcy wydają majątki na realizacje takich scenarjuszów jak „Trędowata". Słusznie. Ależ stokroć większym szkodnictwem jest wyrzucanie polskich złotych na zakupywanie świństw amerykańskich!!

Paniom i panom cierpiącym na bezsenność, o ile nie działają już skutecznie powieści p. Germana, radziłbym stanowczo zobaczyć „Człowieka, który milczy" i „Ślub, którego nie było".

8+8 aktów, czyli trzy godziny w objęciach Morfeusza to, przypuszczam, dostateczna dla państwa zachęta.

J. F.



Jedna z najbliższych premjer: „Szmulek Gałganiarz" z Jackie Cooganem w obrazie z życia nędzarzy żydowskich w Nev-Yorku

INSTYTUT TEATROLOGICZNY W WARSZAWIE

Z inicjatywy Związku Artystów Scen Polskich powstał w Warszawie Polski Instytut Teatrologiczny. Zadaniem tej instytucji jest w pierwszym rzędzie ułatwienie studjów teatrologicznych, przez utworzenie bibljoteki oraz zbiorów archiwalnych dotyczących, historji teatru w Polsce i na całym świecie. W muzeum teatralnem zorganizowanem przez Polski Instytut Teatrologiczny byłyby gromadzone wszystkie przedmioty mające styczność z teatrem, a które mogą się przyczynić do ułatwienia studjów tetrologicznych, więc przedewszystkiem: afisze, programy, plakaty i inne druki teatralne, dekoracje, makiety, kostjumy, rekwizyty, fotografje poszczególnych scen, reżysersko opracowane egzemplarze i t. p.; następnie: pamiątki pozostałe po wybitnych aktorach, autorach dramatycznych, reżyserach, dekoratorach i inn. Polski Instytut Teatrologiczny zamierza również prowadzić wydawnictwa dzieł teatrologicznych, podręczników z dziedziny szkolnictwa teatralnego, oraz utworów scenicznych w opracowaniu reżysersko - inscenizacyjnem.



Dyr. W. Brumer.

Powstać ma również kurs teatro logiczny dzielący się na wykłady i seminarja. Na stanowisko Dyrektora Instytutu powołano znakomitego znawcę tej dziedziny p. Wiktora Brumera redaktora „Życia teatru".

Sprężystość i zdolności organizacyjne p. W. Brumera są dostateczną rękojmią, że zamierzenia Instytutu zostaną wprowadzone w czyn.

Bibljoteka Instytutu składa się z 2.000 tomów, a obecnie została powiększona o 300 tomów, dokompletowanych przez dyr. W. Brumera. Władzę prawodawczą ma Rada Instytutu, złożona z 26 osób, zaproszonych przez Związek, jako fachowych teoretyków i znawców teatru. W skład prezydjum Rady weszli: Jan Lorentowicz (przewodniczący), Mieczysław Rulikowski, Adam Zagórski i Walery Jastrzębiec.

Nr 3 „Sceny Polskiej"

Pod wytrawnem kierownictwem dr. Zawistowskiego, który od lat paru prowadzi naczelną redakcję czasopisma „Scena Polska", stała się cennym zbiornikiem, zarówno polskiej wiedzy teatrologicznej, jak i dokumentem skrzętnej pracy bibljofilskiej w zakresie teatru polskiego.

Układ zasadniczy czasopisma mieści w sobie artykuły teoretyczne z dziedziny teatru i dramatu, bogatą kronikę teatrów krajowych i zagranicznych z wyczerpującem uwzględnieniem literatury oraz czasopiśmiennictwa teatralnego, wreszcie sprawy organizacyjne Z. A. S. P., bibljografję i archiwum.

Ta ostatnia rubryka zwłaszcza jest nieocenionym przyczynkiem do dziejów polskiej sceny.

Trzeba zaznaczyć, że poziom naukowy i artystyczny „Sceny Polskiej" stoi na równi z najlepszemi zagranicznemi perjodykami tego typu, a niekiedy — pod względem wyraźnego kierunku redakcyjnego i celowości pracy — nawet je przewyższa. Zasługa to w pierwszym rzędzie red. Zawistowskiego, a chluba dla Związku Artystów Scen Polskich, który jest jedyną w Polsce organizacją artystyczną, posiadającą swe oficjalne zawodowe pismo.

Nowy tom poezyj Adama Ważyka

Z tomu poezyj Adama Ważyka p. n. „Oczy i usta“, który ukazał się już w sprzedaży, podajemy jeden z wierszy. „Oczy i usta“ są już drugą książką tego utalentowanego poety



Lotnik i maszynista

Dobrze zachłysnąć się wyciem,
urodzić się tutaj i wyjść stąd,
ujeżdżać rusy tydzień.
Buczek cię witał głosem wilgi,
wieś ramionami białych brzóz,
czarny twój tułów, jak węgiel (wielki,
na horyzoncie wrzał i rósł.

Dobrze też być pilotem.
Dobrze szybować stromo,
wspiąć się ukosem. a potem
ujeżdżać rusy tydzień.
Niebo ci dało swój szmaragd,
Warszawa śni o twym tropie.
Wyrosłeś górą Ararat
po krwi rubinowym potopie.

O moi dwaj przyjaciele! Ikarze z płótna i aluminium!
Centaurze czarny z latarnią nad czołem!
Jeszcze w zębach zaciśniętych papierosy dymią.
To ja wyciągam je z ust. Ja nie zginąłem.

Nas łączył wspólnie wypalony tytoń,
Ciebie, ciebie i mnie — siny powiązał nas powróz.
Czerwony lotniku, Kalino, znowu obłokiem cię witam,
Janie z czarnem imieniem, dymię, jak dymił parowóz.

Okrzyków moich balon z tobą razem się stoczył,
A ty reflektor podróży zalałeś krwią swoich ran.
Wolne, trzeźwe, wesołe, wołają moje oczy:
Zginął lotnik Kalina i maszynista Jan.

Gościnny występ na prowincji

Jedno z wielu polskich miast, gdzie niema teatru. W mieście sensacja. Wszędzie porozlepiane duże, jaskrawe, kolorowe afisze. Tłustym, trójbarwnym drukiem: Uwaga!! Uwaga! Dziś! Dziś! Dziś! Nieodwołalnie jedyny, nieodwołalny gościnny występ z wybitnym udziałem K. Amińskiego, F. Renk'a i innych, niemniej znakomitych artystów stołecznych teatrów i prywatnych. Niebywała atrakcja, ostatnia nowość, szlagier sezonu!! „Sen nocy letniej“ z oryginalną muzyką Mendelsohna. Wesoła farsa w trzech aktach. Sztuka, ciesząca się ogromnem powodzeniem na wszystkich scenach krajowych i zagranicznych. Liczny personel artystyczny, składający się z dwudziestu trzech osób i trojga dzieci. Z własnej pracowni bogate dekoracje, barwne kostjumy, antyczne meble, obfite rekwizyty, wszystko utrzymane w stylu, pomysłu znakomitego malarza Konrada Stelli-Stellińskiego. Znakomita reżyserja Arnolda Kobzy - Terraja. Sala ogrzana. Początek punktualnie 8 min. 10. Przy pulpicie dyrygenckim znakomity Waldemar Spilmanowski. Skład orkiestry wyjątkowo powiększony. Spóźniający się na salę wewnątrz kategorycznie wpuszczani nie będą.

Nadchodzi wieczór. Godzina 8 min. 10. Na sali dwie osoby. Mija godzina 9, 9½, dzwonek po raz dwunasty nerwowo ostrzega, iż przedstawienie niebawem się rozpocznie, Publiczność, nie śpiesząc się, leniwie zapełnia salę. Wreszcie o godzinie 10-tej trio muzyczne, skrzypce, pianino i kornet przeraźliwie i głośno rozpoczynają grać. Prym trzyma skrzypek, znakomity p. Waldemar Spilmanowski, piskliwym swym tonem skrzypiec stale wyprzedza swego kolegę kornecistę, który napróżno usiłuje go dogonić, dmuchając, co sił starczy, na znak protestu w swój cierpliwy instrument. Muzyczny ten konflikt stara się załagodzić ugodowy pianista, który na swym niedawno, bo zaledwie od pięciu lat, strojonym instrumencie, towarzyszy na zmianę to jednemu, to drugiemu. Egzotyzm tej hałaśliwej muzyki niezrozumiałem bogactwem swej instrumentacji zdziwiłby zapewne nawet skrajnego zwolennika Marinetiego. Po zakończonym numerze rozlegają się raz poraz trzy dzwonki i dwa uderzenia w jakiś, niedający się określić, przedmiot, który ma tu uchodzić za gong. To znak dla kasjerki i kontrolera. Ci właśnie zdążyli się już w kasie przebrać i zaczynają się charakteryzować. Wreszcie po raz ostatni trzy gongi i przedstawienie punktualnie o godzinie 10 m. 15 się rozpoczyna.

Kurtyna w górze. Stare, brudne sukna (tj. kotary), mieszanina wyświechtanych, dziwacznych kostjumów, trochę zniszczonych mebli, naprędce pożyczonych lub dostarczonych przez właściciela budynku — oto wszystko, co można powiedzieć o grze tych symulantów scenicznych. Zimno i nuda wieje ze sceny, szerzy się od rzędu do rzędu, aż wreszcie, docierając do ostatniego, pozostaje na sali do końca przedstawienia. Cierpliwie, biernie, z niestrudzonym spokojem przypatruje się publiczność garstce wykrzywiających się ludzi. Nic nie zdoła wytrącić z równowagi odrętwiałej widowni. Próżne są wysiłki zgrywającego się suflera, który, wydzierając się w nieludzki sposób, chrypnie z minuty na minutę. Nie pomagają również walące się od czasu do czasu napacykowane drzewka, opadające wąsy i peruki, źle klejone przez śpieszących się transformistów. Jedyny moment wesołości budzi ukazanie się kasjerki i kontrolera, jako pary królewskiej, przyczem dostojna małżonka, prócz złotej korony z papieru z kępami bodaj gronostajów, majestatycznie trzyma w ręku książkę kasową. Po chwili spokój na nowo opanowuje salę i nic już nie zamąci ciszy do samego końca. Zdawałoby się, że ktoś zaczarował tych ludzi i siedzą zaklęci, przykuci do swych miejsc, pokutując za ciężkie grzechy owych frymarczycieli sztuką.

I tak grasują bezkarnie ci propagatorzy kalekiej sztuki po miastach prowincjonalnych, szczepiąc masowo wstręt do teatru.

Czasby już z tem skończyć!

Zygmunt Regro.

Kronika

Loterja fantowa Z. A. S. P.-u.

Do ukończenia schroniska dla weteranów teatralnych w Skolimowie, budowanego przez Z. A. S. P., brakło 60. 000, złotych. Wobec takiej sytuacji Zarząd Z. A. S. P. - u wpadł na pomysł zorganizowania loterji fantowej.

Ogółem puszczono w obieg 200.000 biletów, przeprowadzając równocześnie zbiórkę fantów, którą sprężyście poprowadził p. S. Daczyński. Kierownikiem loterji jest p. Warnecki, dzięki któremu organizacja tej imprezy jest tak dobrze postawiona i sprecyzowana.

Na czele komitetu loterji stanęli pp. sen. I. Baliński i prezes Kapituły M. Frenkiel, na czele zaś komitetu zbiórki fantów p. minister N. Barlicki i p. Lucyna Kotarbińska.

Nie ulega kwestji, że loterja, której dochód jest przeznaczony na tak wzniosły cel, da pożądane wyniki, dzięki doborowi fantów, zaofiarowanych przez pierwszorzędne firmy krajowe i świetnie przeprowadzonej przez p. Werneckiego organizacji imprezy.

*

Na tem miejscu zwracamy się do referentów artystycznych wszystkch teatrów o łaskawe dostarczanie materjałów dotyczących spraw aktualnych, zamierzeń na przyszłość, organizacji odnośnego ośrodka. Pismo nasze, powstałe niezależnie od dotychczasowej prasy teatralnej, kinowej, literackiej, niezeleżne i propagujące nowy stosunek do całej współczesności artystycznej a teatru w zczególności może się rozwijać tylko przy czynnej i bezpośredniej pomocy samych artystów. Prosimy więc o tę pomoc.

red.

Sprostowanie.

Do ostatniego sprawozdania z Teatru Małego, wkradł się błąd drukarski. Wydrukowano: „czyżby nie było przesady w tem klękaniu na oba kolana przed „morzem teatralnem“, jak się wyraża Nowaczyński“. Powinno być — „m o b e m t e a t r a l n y m“, co niniejszem prostujemy.

PORTRETY ŚMIERTELNIKÓW

1. Zaruba

Maluje — rzecz wiadoma. Nos trzyma do góry.
Patrząc na jego minę, rzekłbyś — kraju chluba,
Matejko, Siemiradzki, albo inny który,
Tymczasem spojrzysz zbliska — zwyczajnie Zaruba.

2. Stefan Jaracz

Melpomenie talentu swego składa haracz,
Mieszka w nim dusza tkliwa, pobożna i czysta.
„Czysta lepsza niż koniak“. Tak pomyślał Jaracz,
I na złość wszystkim piekłom — źle zagrał Mefista.

3. Zdzisław Kleszczyński.

Jest wszędzie, pisze wszędzie, a dzisiaj ponadto
„Kurjerem“ i „Expresem“ swą sławę zawiersza,
I, pisząc, myśli: jakżeż może ścierpieć świat to,
Że innym płacą więcej niż jemu od wiersza.

POLSKI KLUB MŁODZIEŻY ARTYSTYCZNEJ

Z inicjatywy Bratnich Pomocy 3 Państwowych Uczelni Artystycznych (Konserwatorjum, Szkoła Sztuk Pięknych i Szkoła Dramatyczna) powołany został do życia „Polski Klub Młodzieży Artystycznej“. Klub jest instytucją naukowo - artystyczną i samopomocową

Klub stawia sobie za zadanie wytworzenie ogniska ogólno - artystycznego współżycia młodzieży i pracy dla Sztuki Zjednoczonej.

By działać realnie, Zarząd P. K. M. A. pragnie nawiązać kontakt z życzliwie dla aspiracji Klubu usposobionymi artystami starszej generacji.

Zarząd P. K. M. A., reprezentujący rozproszone aż dotąd aspiracje adeptów Sztuki, wierzy, iż pierwsza w Polsce próba zorganizowania młodzieży napotka życzliwość, pomoc i poparcie.

Z DZIEDZINY KOSMETYKI

A m e l j i. Najbardziej zaniedbane ręce udelikatnia natychmiastowo krem PATE DE PRELATS którego odrobinę należy wetrzeć w mokre jeszcze ręce po umyciu. Jeżeli chodzi o wybielenie rąk, to należy na noc po umyciu i wtarciu PATE DE PRELATS zapudrować pyłkiem JUVENIA CANDINA i nałożyć na to bawełniane rękawiczki. Rano umyć jak zwykle. Wypadanie włosów powstrzyma TETRAL, którym trzeba skrapiać głowę przy codziennem rannem czesaniu. Kruche paznogcie łamiące się wzmocni płyn ONGLOPHIE.

C u d z o z i e m c e. Prawidłowo cerę pielęgnuje krem ABARID, orzymywany z galarety, wytłaczanej z cebulek białej lilji (lilium candidum). Krem ten nietłusty, słusznie nazywany królem kremów, nie może iść w porównanie z żadnemi innemi środkami szumnie reklamowanemi. Używać go należy na noc codziennie, wcierając w twarz maleńką ilość, którą skóra wsysa momentalnie, odżywiając się i stając się jędrną i odporną na wszelkie atmosferyczne działania. Rano trzeba myć się ciepłą wodą OTRĄBKAMI ABARIDOWEMI bez mydła, zwilżyć twarz leciuchno Goldkremem płynnym abaridowym. Puder abaridowy to istotnytalizman piękności, przewyższa swą dobrocią wszystkie pudry zagraniczne, bo pozbawiony jest przymieszek bielideł metalicznego pochodzenia, jak bizmut, blejwas i t. p.

M-lle Ercedes.

W jednym z najbliższych numerów naszego pisma ukaże się ankieta artystek i artystów

p. n.

Teatr i moda

Ankieta będzie ilustrowana.

WIDOWISKA W WARSZAWIE

OPERA

Dyrekcja: *E. Młynarski.*

Środa 24 lutego
AIDA

Czwartek 25 lutego
MADAME BUTTERFLY

Piątek 26 lutego
DAMA PIKOWA

Sobota 27 lutego
ŻYDÓWKA

Niedziela 28 lutego
ppoł. **WIESZCZKA LALEK**
JEZIORO ŁABĘDZIE
ROCOCO
wiecz. **STRASZNY DWÓR**

TEATRY

NARODOWY

Dyrekcja: *K. Kamiński*

Ludwik Hieronim Morstin

W CICHYM DWORZE

Dramat w 3-ch akt.

Karol — A. Różycki
Rena, jego żona — M. Dulębianka
Zosia, siostra Karola — Z. Lindorfówna
Janusz — T. Roland
Andrzej — St. Hnydziński
Sąsiad — W. Skarzyński
Ksiądz — A. Różański
Służący — I. Kraszewski

Rzecz na wsi.
Między 1-ym a 2-im akt. upływa parę dni.

Reżyserja: **P. Owerłło.**

Kierownik Literacki Miejskich Teatrów Dramatycznych **Stanisław Miłaszewski**

Im. Bogusławskiego

Dyrekcja: *A. Zelwerowicz i L. Szyller.*

REWIZOR

komedja w 5-ciu akt. **M. W. Gogola**
Przekład: Wiktora Popławskiego

Skwoźnik - Dmuchanowski, horodniczy — A. Zelwerowicz
Anna Andrejewna, jego żona — E. Kunina
Marja Antonówna, ich córka — J. Romanówna
Chłopow — T. Białkowski
Jego żona — J. Borzewska
Ammos Fiodorowicz Ljapkin-Tiapkin — J. Strachocki
Artemijusz Filipowicz Ziemljanika — J. Bonecki
Iwan Kuźmicz Szpiokin — J. Szyndler
Dobczyńskij — J. Kurnakowski
Bobczyńskij — R. Górowski
Iwan Aleksandrowicz Chlestakow — K. Justjan
Osip — J. Orwid
Christjan Iwanowicz Hibner — J. Miciński
Fiodor Andrejewicz Ljuljukow — R. Pony
Iwan Łazarewicz Rastakowskij — J. Miciński
Stiepan Iwanowicz Korobkin — J. Lubicz-Lisowski
Jego żona — Z. Jakubowska
Uchowierow — W. Krasnowiecki
Swistunow (dzielnicowi) — R. Wasielewski
Pugowicyn (dzielnicowi) — E. Poreda
Dzierżymorda (dzielnicowi) — Z. Karczewski
Andulin, kupiec — M. Zoner
Poszljopkina, ślusarzowa — Z. Życzkowska
Żona podoficera — W. Chądzyńska
Służący restauracyjny — Z. Karczewski
Michaś, służący u horodniczego — W. Grzymała

Reżyserja: **A. Zelwerowicz**
Dekoracja: **A. Kozłowski**

LETNI

Dyrekcja *E. Chaberski.*

JEJ CHŁOPCZYK

Krotochwila w 3 aktach **R. Praxy**

Przekład **G. Beylina**

Crochard — A. Fertner
Van der Weg — J. Pawłowski
Grandois — W. Lenczewski
Brataudeau — C. Skonieczny
Bois Girard — W. Roland
Komisarz — W. Rapacki
Policjant — M. Gielniewski
Rouqier — M. Winkler
Bellamier — C. Knapczyński
Trocky — J. Tomasik
Boy — S. Olska
You — C. Walewska
Mottevilla — M. Chaveau
Odetta — H. Peszyński
Felicja — B. Kościeszanka

Reżyser Dyr. **E. Chaberski**

Dekoracje z pracowni Teatrów Miejskich.

POLSKI

Dyrekcja *A. Szyfman*

DAMA KAMELJOWA

Małgorzata Gautier — M. Przybyłko-Potocka
Mimi — Z. Modrzewska
Prudencja — J. Munclingerowa
Olimpja — H. Sulima
Anais — J. Skibińska
Anna — St. Kawińska
Armand Duval — A. Węgierko
Jerzy Duval, ojciec Armanda — G. Buszyński
Gaston Rieux — L. Łuszczewski
Saint-Gaudens — L. Fritsche
Artur de Varville — R. Boelke
Gustaw — T. Wesołowski
Hr. de Giray — J. Staszewski
Doktór — S. Jarszewski
Artur — A. Zabczyński
Posłaniec — A. Maniecki
Dwuch służących — A. Wasiel, K. Zawrocki

Goście

Rzecz dzieje się około r. 1848-go.

Reżyserja: **Karol Borowski**
Dekoracje i stroje: **Karola Frycza**

MAŁY

Dyrekcja: *A. Szyfman*

ORZEŁ CZY RESZKA?

Komedja w 5 aktach **L. Verneuill'a**
Przekład Zdzisława Kleszczyńskiego.

Hrabia de Varigny — K. J. Stępowski
Jan Bezimienny — S. Daczyński
Delabudeliére — J. Machalski
Prezydent Trybunału — A. Bogusiński
Pan Courteil — J. Staszewski
Książe Silif-Ezzerum — R. Hierowski
Dominik — W. Neubelt
Juljan — M Zajączkowski
Maice Bratiano — S. Jarkowska
Germena Courteil — H. Klimontowicz.
Pani Courteil — S. Słubicka

Reżyserja **Z. Nowakowskiego.**
Dekoracje: **St. Śliwiński**

TEATR Im. FREDRY

Środa 24 lutego
ANTYCHRYST

Czwartek 25 lutego
Piątek 26 lutego
OBRONA CZĘSTOCHOWY

Sobota 27 lutego
Niedziela 28 lutego
POSIEW WOJNY

TEATR ODRODZONY

Praga

DWAJ MALCY

Melodramat

Teatr Sztuki Tanecznej

Dyrekcja T. Wysocka

Występy we wtorki, Długa 19.

OPERETKI

NOWOŚCI

Dyrekcja *M. Domosławski.*

SEN O RIWIERZE
operetka w trzech aktach
Roberta Stolza

Jakób hr. Liljenbrun J. Krzewiński
Lala baletniczka Elna Gistedt
Paweł Colibri B. Mierzejewski
Max Weber J. Sendecki
Hrabianka Ivetta H. Zdanowska
Baron Renatus W. Zboiński
Jelonek N. Dowmund
Dama w trykotach W. Manowska
Kitty H. Żmichorowska
Poppolo policjant włoski F. Jagielski
Nieśmiały młodzieniec J. Skowroński

Reżyserował **M. Domosławski**

Dekoracje projektował **J. Galewski**

Kapelmistrz **W. Elszyk**
Baletmistrz **Antoni Luziński**

TEATR NIEWIAROWSKIEJ

GEJSZA

z **Wiktorją Kawecką**

REWJE

„PERSKIE OKO"

Dyrekcja: K. Tom i W. Macherski

Rewja

DAJEMY DOLARY

Pióra **Własta, Toma i Proroka**
Koszutsky-Girls.

W sobotę 27 lutego

SPOTKAMY SIĘ NA NOWYM SWIECIE

z **Zulą Pogorzelską**

QUI PRO QUO

Dyrekcja: *Jerzy Boczkowski*

OSTATNIA NAGOŚĆ

Wielka rewja w 2-ch aktach

TEATRZYKI

OLIMPJA

Zrzeszenie artystów Z. A. S. P.

Profesor Maparzewicz w haremie

Przedstawienia o godz. 5, 7[15] i 9[15]

ELDORADO

Zrzeszenie artystów Z. A. S. P.

RADJOSZPAS

Przedstawienia o godz. 5, 7[15] i 9[15]

KINA

APOLLO

Marszałkowska 106.

UPIÓR W OPERZE

Lon Chaney

w rol. gł. **Mary Philbin Norman Kerry**

FILHARMONJA

Jasna 5

HAVOC

Usta, które każdy całował

w rol. gł.: **Madge Bellamy**
Margarete Livingston
Georg O'Brien

NOWY

Marszałkowska 125

ZAGADKI I CUDA

Główni wykonawcy: **Afredo Uferini Fredi Uferini.**

Własne dekoracje!
Specjalna ilustracja muzyczna!

PALACE

Chmielna 9

MIŁOŚĆ ZAŚLEPIA

w rol. gł: **Konrad Veidt Lili Dagow**
Pierwsza komedjowa kreacja
Konrada Veidta.

PAN

Nowy Świat 49

SZATAN OCEANU

w rol. gł.: **Helena Makowska i B. Vogt.**

STYLOWY

Marszałkowska 112

TEN, ZA KTÓRYM SZALEJĄ KOBIETY

Dramat w 10 akt.
p/g. powieści **Beacha**

w rol. gł: **Rudolf Valentino i Niata Naldi**

Wytwórnia Paramout wł. D.H. Stfilm

COLOSSEUM

Nowy Świat 19

LEW MOGOŁÓW

w rol. gł.: **I. Możżuchin.**

ŚWIATOWID

Marszałkowska 111

MOUNT EVEREST

Film z wyprawy naukowej

WODEWIL

Nowy Świat 43

POD PRĘGIERZEM OPINJI

w rol. gł.: **Alice Terry**

TOMBOLA

Marszałkowska 34.

CHRYZANTEMY

w rol. gł.: **Wiera Chałodnaja**

MUZA

Mokotowska 73:

W POGONI ZA MĘŻEM
(Garderobiana w hotelu Astorja)

w rol. gł.: **Bebe Daniels**

Występy piosenkarskie.

JAR

Karowa 18

KOBIETY WSCHODU I ZACHODU

w rol. gł.: **Georg O'Brien Billie Dove.**

CYRK, Ordynacka

Codziennie o 8 wieczór

Ostatnie dni

WIELKIEGO PROGRAMU

VARIETÉ:

OAZA

Wierzbowa 9 Codziennie o g. 11

Dancing z popisami artystycznymi

1) *Cecil i Madelaine Travers* — Tańce solowe
2) *A. Kamiński i J. Gronowski* — Tańce rosyjskie
3) *W. Dorsówna* — Tańce charakterystyczne
4) *Vaily Velt i W. Verkay* — Tańce salonowe

Orkiestra: Oaza Jazz.
Petersburski i Gold.

MAXIME

ul. Szopena 5

Pierwszorzędny program od 12 w nocy z udziałem artystów polskich i zagranicznych.

DANCINGI

HOTEL BRISTOL
Krak. Przed. 42. Sala Malinowa.

POLONIA PALACE HOTEL
Al. Jerozolimska 39.

ASTORJA
Nowy-Świat 64.

EMPIRE
Krak. Przed. 7 American Bar.

ROYAL
Chmielna 31

WRÓBEL
Mazowiecka 14

WIRY
Jasna 4

VARSOVIE
Nowy Świat 5

Prenumeratę zamawiać można w Administracja Comoedia, Hoża 18/4 — w filjach, kioskach, księgarniach, księgarniach T-wa „Ruch" oraz urzędach pocztowych i u listonoszów. Konto czekowe P. K. O. Nr. 12350 Tel. 139-60. Za terminowy druk ogłoszeń Administracja nie odpowiada. Adres Redakcji: Hoża 18 m. 4, tel. 139-60.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: **Henryk Bołtuć.** Druk. Stołeczna, Gustaw Kryzel, Warszawa, Wolska 16. Kierownik literacki: **Stefan Kordjan Gacki.**